

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1978)
Heft: 18

Artikel: Initiation of Life oder Das Melodrama
Autor: Richter, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933234>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 20.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

Imitation of Life oder Das Melodrama

Zur Douglas-Sirk-Retrospektive am Filmfestival von Locarno

Ich sitze im Kino und warte darauf, dass der nächste Film anläuft; es ist schon dunkel geworden, da tappt, vorsichtig im Dunkeln den Weg suchend, ein alter Mann an mir vorbei – es ist Douglas Sirk, der die Vorstellung seiner eigenen Filme besucht, hat er sie doch seit Jahren nicht mehr zu sehen bekommen. Ausser in einem kleinen Kreis von Interessierten sind Douglas Sirk und seine Film- und Theaterarbeit zu Unrecht unbekannt geblieben. Aus diesem Grund hat das Filmfestival von Locarno im Rahmen der Retrospektive eine Auswahl seiner knapp 40 Filme zur Wiederaufführung gebracht. Dieser Artikel soll einen kleinen Einblick in diese wieder aufgeführten Filme sowie in sein Leben und seine Einstellung zum Kino ermöglichen. Für jene, die sich näher mit Douglas Sirk beschäftigen möchten, will ich vorab zwei Publikationen erwähnen: Jon Halliday, «Sirk on Sirk» (ein ausführliches Interview in der Buchreihe Cinema One, Nr. 18) und die Zeitschrift Cinema, Ausgabe 3/78 («Imitation of Life»).

Sirks Weg zum Film

Douglas Sirk, fast so alt wie der Film selber, wurde im Jahre 1900 in Hamburg als Hans Detlef Sierck, Sohn dänischer Eltern, geboren. Seine frühe Kindheit verbrachte er in Skagen (Nordjütland), von wo er bald nach Deutschland übersiedelte. Zur Zeit der revolutionären Auseinandersetzungen in München begann Detlef Sierck dort 1919 sein Studium der Rechtswissenschaften, wechselte bald an die Universität von Jena, wo er mit Philosophie begann. Aber auch dort blieb er nicht lange und zog nach Hamburg und studierte Kunstgeschichte. Zu jener Zeit interessierte er sich vor allem für das Theater. Durch einen Zufall konnte er am Schauspielhaus von Hamburg Bossdorfs «Bahnmeisters Tod», ein expressionistisches Stück, inszenieren, welches ein grosser Erfolg wurde. Nun stand seiner Karriere als Theaterleiter nichts mehr im Wege. Bis zu seinem Weggang aus Deutschland (1937) arbeitete er an Theatern in Chemnitz, Bremen, Leipzig und Berlin sowie in Heidelberg an den Festspielen 1935. (Nach seiner Filmkarriere ist Sirk in den sechziger Jahren erneut an deutschen Theatern tätig gewesen.) Sein Interesse galt sowohl den Klassikern – vor allem Shakespeare – als auch zeitgenössischen Autoren wie Brecht (Dreigroschenoper). Für seinen Wechsel zum Film ist wichtig zu wissen, dass er sich bei gewissen politischen Kreisen – vorab bei den Nationalsozialisten – durch Stücke wie «Im Namen des Volkes» (Bernhard Blume) und «Silbersee» (Kaiser/Weill) einen schlechten Ruf holte. Da aber damals die Theater- und Filmwelt überhaupt keinen Kontakt pflegte, versuchte Sirk sich beim Film eine neue Existenz aufzubauen. Er hoffte durch eine filmische Inszenierung von Shakespeares «Twelfth Night» bei der UFA (Universum Film AG) Aufsehen zu erregen, was auch gelang. 1934 wurde er engagiert. Bei der UFA begann er mit drei Kurzfilmen, die von seinem ersten Spielfilm «'T was één April», der holländischen Fassung von «April, April», gefolgt wurden. (Wie damals üblich, wurden für zwei Sprachen auch zwei Versionen des gleichen Themas gedreht.) «Das Mädchen vom Moorhof», der älteste Film von Sirk, der in Locarno gezeigt wurde, erzählt die Liebesgeschichte zwischen dem Bauern Karstens und Helga, der armen Tochter des Moorhofs. Karstens hätte eigentlich die Tochter des reichsten Bauern heiraten sollen, doch stellt sich heraus, dass mit der Heirat wohl nicht zuletzt zwei grosse Bauerngüter hätten vereinigt werden sollen. Zudem stellt sich heraus, dass die reiche Bauernfamilie Karstens für den Mörder eines tot aufgefundenen Mannes hält. Das Liebesdrama nimmt sein gutes Ende; die Falschheit zerstört sich

selber. Schon dieses Frühwerk zeigt Sirks Interesse für das Melodrama und für Gefangene in einer Gesellschaft. Die Falschheit der Dorfgemeinschaft wird am Ende überwunden und für die Helden unschädlich gemacht, wogegen in Sirks Spätwerk die Schranken der Umwelt und deren Lügen stärker sind als seine Personen. Aus diesem Frühwerk strahlt noch jener Optimismus, jene Hoffnung, welche für das ganze deutsche Werk von Sirk typisch ist. Diese Zuversicht verschwindet aber zusehends und endet mit Resignation in seinem letzten Werk, *«Imitation of Life»*. Stilistisch gesehen ist *«Das Mädchen vom Moorhof»* noch mit dem Theater verbunden, wie auch ein wenig mit dem deutschen expressionistischen Film. Sirk hat mir auf die Frage, wie er heute sein Werk als Ganzes beurteile, folgendes geantwortet: Da er seine Filme meist seit Jahrzehnten nicht mehr gesehen habe, könne er ihnen gegenüber beinahe einen neutralen Standpunkt einnehmen, beinahe jenen eines Zuschauers, der nichts über den Film weiss. Sehr deutlich habe er seine Entwicklung vom Theater weg zum Film bemerkt. Während *«Das Mädchen vom Moorhof»* noch deutlich von der theaterhaften Schauspielerführung geprägt sei, zeige *«Das Hofkonzert»* bereits eine äusserst feine filmische Sprache.

Mich persönlich hat der Film *«Das Mädchen vom Moorhof»* stark beeindruckt, vor allem wegen seiner Einfachheit, mit welcher der Themenkreis der Liebe und der Intrige aufgezeichnet wird. Trotz dieser Schlichtheit werden die Figuren nie zu Stereotypen, zu Guten oder Bösen. Sie behalten die ganze Zwiespältigkeit von lebensgetreuen Personen. Hier ist ein wichtiger Ansatzpunkt für alle Filme von Sirk, nämlich seine Vorliebe für zweideutige Personen und Handlungsabläufe. Sirk zeigt nie ein Interesse an eindeutigen Personen, Personen mit festen, unverrückbaren Zielen und mit klarem Charakter. Immer sind es Graustufen zwischen zwei Extremen; Menschen, die sich in Veränderung befinden; nicht dass sie sich selber formen – obwohl sie das oft zu können glauben –, sondern solche, die ausschliesslich von der Gesellschaft und ihrer Umgebung geformt oder, oft besser, verformt werden. Nicht selten sind es auch widersprüchliche Menschen; sie drehen sich im Kreis und tun Böses, wo sie Gutes möchten.

Findung einer persönlichen Handschrift

Bereits ein Jahr später hat sich Sirks Stil stark verfeinert, seine Filmsprache erreicht einen Höhepunkt. Neben einer verbesserten filmischen Schauspielerführung und Wahl des Kamerablickwinkels hat sich auch die Rolle der Musik geändert. Was im *«Das Mädchen vom Moorhof»* lediglich ansatzweise vorhanden ist, die Musik als Erzähler, rückt in den Filmen *«Schlussakkord»* und *«Das Hofkonzert»* in den dramaturgischen Vordergrund. Einerseits ist die Musik ein Teil der Geschichte, dramaturgisch ebenbürtig mit den Hauptfiguren, ja sie leitet gar deren Schicksal; andererseits versetzt sie den Zuschauer in die erwünschte Gefühlsstimmung. So ermöglicht sie im *«Hofkonzert»* dem Zuschauer, sich so richtig in die Emotionen des Ministers einzufühlen, wenn dieser beim Ertönen eines Liedes eine gedankliche Rückkehr zu seiner Geliebten antritt und dazu feststellen darf, dass das Mädchen, welches heute am Hofkonzert singt, seine eigene Tochter ist. Bezüglich der Entwicklung im Gesamtwerk muss erwähnt werden, dass Sirk schon hier die ideale Form seiner immer wieder angewandten Gattung gefunden hat: das Melodrama (also Drama vermischt mit Musik). Sirk sagte über *«Das Hofkonzert»*: «Es ist ein Stück Wiener Gebäck!» Und dies stimmt wirklich: *«Hofkonzert»* ist wohl einer seiner nettesten, lieblichsten und abgerundetsten Filme – wohl sehr weit entfernt von jeglichem Realitätsbezug, doch sicher ein wunderbares Stück Kino, eine wahrhafte Kinosüssspeise.

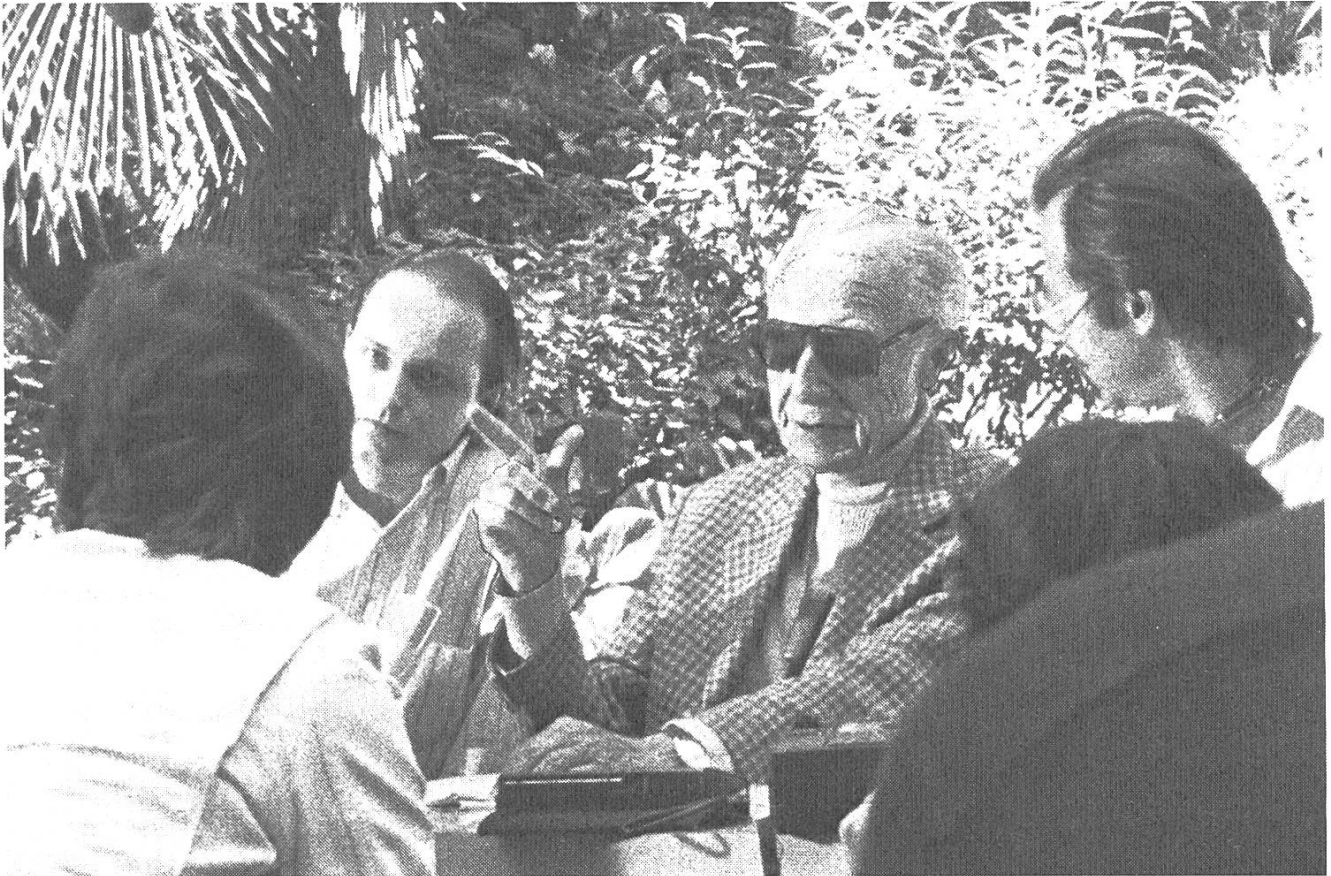
Aber nicht nur von der Musik her handelt es sich hier um Melodramen, sondern ebenso wegen der Geschichten. Es sind schöne, übersteigerte Dramen von Liebe und Glück, von Enttäuschung und Trennung; wobei das Ende immer positiv ausfällt. Oft sind die Handlungsabläufe so unwahrscheinlich, dass man sie eigentlich ablehnen müsste, doch irgendwie hat es Sirk geschafft, den Zuschauer dennoch zu über-

zeugen. Der Grund dafür liegt wohl in der Tatsache, dass all diese Anhäufung von Unwahrscheinlichkeiten wiederum ein Ganzes ergeben – ein sicher unwahrscheinliches Ganzes. Wichtig aber ist, dass der Film eine Kontinuität des Wahrscheinlichkeitsgrades besitzt. Sirk selber hat gesagt, dass wohl etwas vom Wichtigsten im Film das Einhalten der Kontinuität über die ganze Handlung hinweg ist: eine Kontinuität in der Geschichte, im Stil, in der Filmsprache und eben auch im Realitätsbezug. Zudem besteht die Möglichkeit, durch gewisse Akzente eine stärkere Aussage erreichen zu können. Im Fall von Sirk: die immer unwahrscheinliche Wandlung zum Happy-End (Ausnahme: *«Imitation of Life»*). Damit bleibt zwar vielen Kinogängern das Unterschwellige verborgen; jene wollen aber ja nur Unterhaltung. Sirk beschreibt dies so: «Es (das Happy-End) macht die Masse glücklich. Für die Wenigen (die Aufmerksamen) wird die gesamte Geschichte transparenter.» Eben jene Wenigen sehen dann die Ironie, die besonders in Sirks Spätwerk die eigentliche Hoffnungslosigkeit bekannt gibt.

Mit *«Schlussakkord»* und *«Hofkonzert»* hat Sirk nun seine eigene Filmsprache gefunden. Durch seine Erfahrungen hatte er bemerkt, wie wichtig die Wahl des Kamerablickwinkels und das Spiel mit dem Licht ist. «Ich begriff, dass ich mich vollkommen von meiner Theatervergangenheit entfernen musste. Von *«Schlussakkord»* an wurde mir klar, dass die Kamera das Wichtigste im Film darstellt, dass Film aus Emotionen besteht, dass die bewegten Bilder Gefühlsbewegungen darstellen und dies in einer Art, wie es am Theater unmöglich ist. Ich erkannte, dass im Theater der Schauspieler vor allem sprechen und starke Gesten entwickeln können muss, während im Film – bedingt durch die Möglichkeit der Grossaufnahme – eine Aussage oft nur gedacht werden darf und so einen feinen Gesichtsausdruck des Schauspielers erzeugt. Die Kamera hat viel bessere Augen als wir und nimmt kleinste Gesichtsveränderungen wahr. – Wichtig auch, dass sich im Film der Zuschauer, d. h. die Kamera zusammen mit dem Schauspieler bewegen muss.» (Sirk).

Erste Schaffensperiode in den USA

Wegen des immer stärker werdenden Druckes von Seiten der Nationalsozialisten verliess Douglas Sirk im Dezember 1937 Deutschland und drehte in der Schweiz *«Accord final»* und in Holland *«Boefie»*. Beides waren billige Filme, bei denen Sirk zudem keine freie Hand geboten wurde. 1939 gelangte Sirk, auf eine Einladung der Warner Bros., ein Remake von *«Zu Neuen Ufern»* (1937 von Sirk für die UFA produziert) zu realisieren, nach Amerika. Dieses Projekt wurde dann aber fallengelassen. Nach einigen Schwierigkeiten – keines der grossen Filmstudios zeigte Interesse, die vielen Flüchtlinge aus Europas Filmstudios zu engagieren – realisierte er zusammen mit deutschen Emigranten den Film *«Hitler's Madman»*. Auch dieser Film musste mit kleinem Budget (es war zudem eine unabhängige Produktion) gedreht werden. (Inhalt: Nach einem Anschlag auf Heydrich wird die Stadt Lidice dem Erdboden gleichgemacht.) Durch Zeitdruck und andere Konzessionen lief der Film die Gefahr, ein B- oder gar C-Picture zu werden, was für Sirk hätte bedeuten können, als B-Picture-Regisseur abgestempelt zu werden. Beim Betrachten dieses Films wird man den Gedanken nicht los, dass es sich bei diesem überaus harten Film um eine Art Rechtfertigung von Sirk und anderen Emigranten handelt. Sirk selber hat gesagt, dass für ihn dieser Film wichtig sei als eine Befreiung von seinem Trauma, das er von Deutschland her mitgebracht habe. Zweifellos zeigen die einzelnen Szenen eine gekonnte Anwendung der filmischen Mittel, besonders der Lichteffekte und der Blickwinkel. Als Ganzes gesehen dürfte dieser Film wohl nicht zu Sirks besten Werken gehören. Sirk hatte zwar eine Arbeit als Writer für die grossen Studios erhalten, doch wollte er auch als Regisseur tätig sein, was nur mittels diesen damals unüblichen unabhängigen Produktionen möglich war. Wie *«Hitler's Madman»* gehören auch die Filme *«Summer Storm»*, *«A Scandal in Paris»* und *«Lured»* zu jenen unabhängig produzierten Filmen. Es sind dies Filme, bei denen Sirk eine recht freie Hand hatte. Interessant



Douglas Sirk (Mitte, mit Sonnenbrille) im Gespräch mit Filmkritikern.

auch, dass diese ersten amerikanischen Filme alle in Europa spielen – nach Sirks eigenen Angaben, um sich noch nicht mit der amerikanischen Welt auseinandersetzen zu müssen, die er ja noch nicht so genau kannte.

«*Summer Storm*» (1944) ist der grosse Liebesfilm von Sirk, gedreht nach Anton Tschechows «Die Jagdpartie». Erzählt wird die Geschichte eines armen Mädchens, das nacheinander den Herrschaften der gehobenen Klasse im Russland zur Zeit der Zaren die Köpfe verdreht. Durch diese Handlung wird aber – und hier liegt Tschechows Anliegen – die Falschheit jener Gesellschaft sichtbar: Wir finden ziellos in Palästen umhrrirrende Figuren, Figuren mit Freude und Leben, doch wissen sie nichts damit anzufangen. Sirk lässt in Abänderung der literarischen Vorlage die Hauptfigur seine Geschichte in einer Rückblende erzählen. Dadurch, dass dies nach der Revolution geschieht, wird Tschechows Gesellschaftskritik verstärkt. So sind in beiden Gesellschaftsformen der Graf und seine Kollegen unbeholfene, deplazierte Figuren. Diesen Aspekt beleuchtet Sirk in einer kurzen Szene zu Beginn des Films: Der ehemalige Graf fragt einen Passanten in der Strasse um Auskunft. Er spricht ihn zuerst mit «Herr» an, korrigiert sich und sagt mit unsicherer Geste «Genosse». Es ist typisch für Sirk, dass er seine wichtigen Aussagen in den Details erscheinen lässt und nicht in grossen, ausgespielten Handlungen. Typisch auch, dass diese Szene zu Beginn steht. Damit sagt nämlich Sirk – wie eine Art Vorwort – bereits vor der eigentlichen Geschichte, worum es ihm geht, dass er gewisse Lebensgewohnheiten der beiden Gesellschaftsformen, die zur Anrede «Herr» und «Genosse» gehören, beleuchten will.

Ein weiterer Höhepunkt in Sirks erster Schaffensperiode in den USA ist der 1945 entstandene Film «*A Scandal In Paris*», ein gewitztes, aber auch tiefschürfendes Lustspiel. Es ist dies eine von Sirks feinsten Arbeiten. Vidocq, ein typischer Gentleman-Gauner, ist eine jener Figuren, die durch ihre Zwiespältigkeit Sirks Interesse wecken. Sein Charakter ist weder eindeutig – selbst er kennt sich nicht – noch durchschaubar für Aussenstehende. Er ist einer jener Liebenden, die nicht zu ihrer

Liebe gelangen können, weil die Regeln ihrer Gesellschaft es ihnen verbieten. Sein herrisches, selbstsicheres Verhalten – immer wieder gestört durch seine Gefühle – stellt nur eine Schale dar. Da er seine eigentlichen inneren Ziele nicht erreichen kann, muss er sich einerseits Beachtung und andererseits Ablenkung durch seine Gaunereien verschaffen. Ein edler Gauner, einer der nicht so sein möchte, aber die Gesellschaft verhindert seine Entfaltung. Diese Tatsache liess mich an Renoirs «La règle du jeu» erinnern. In beiden Filmen werden Aussenseiter, solche die den Regeln zuwiderlaufen, für ihre Taten bestraft: In «La règle du jeu» muss der beste Mensch seine Güte mit dem Tod bezahlen, während Sirks Film ein allerdings ironisches Happy-End hat. Vidocq findet am Ende seine grosse Liebe. Sicher ist dies wahre Liebe und nicht Schauspiel, aber ich frage mich, ob Vidocqs Idealismus siegt, ob nicht vielmehr die Gesellschaft über ihn gesiegt hat, indem sie ihn zu einem braven Bürger gemacht hat. Dann nämlich ist der wahre Vidocq gestorben und das Happy-End ist traurig. Grossartig ist auch der Charme, den Vidocq den Frauen gegenüber entwickelt, ein wahrer Casanova; doch dies ist nur Maske, ein Überdecken der Traurigkeit gegen aussen wie auch gegen das eigene Ich. So sagt er zu einer Dame: «In den Augen der anderen Frauen sehe ich mich so wie ich bin, in Ihren Augen so wie ich sein möchte.» Er erreicht so das nötige Vertrauen für seine Gaunereien und verhindert zugleich, dass er seine Traurigkeit eingestehen muss. Ich glaube, mehr Zwiespältigkeit in einer Person, mehr Maske und Wirklichkeit zugleich, ist nicht mehr möglich.

Feine Kritik am Zerfall der amerikanischen Gesellschaft

Im darauffolgenden Jahr realisierte Sirk seinen ersten Kriminalfilm: «*Lured*», eine einfache Geschichte über die Suche nach einem Frauenmörder; mit allen Mitteln des Kinos raffiniert und spannend präsentiert. Wieder begegnet dem Zuschauer das Motiv Zwiespältigkeit: ein Mörder, der sich in der Gesellschaft anders geben muss, um möglichst nicht erkannt zu werden, äusserlich selbstsicher und ausgeglichen, innerlich eine Ruine. Sirks Interesse liegt nicht an den erfolgreichen, «gewöhnlichen» Menschen, sondern an den glücklosen, deren Welt dem Zusammenbruch nahesteht oder schon zusammengebrochen ist. Gerade bezüglich der gespaltenen Charaktere, den vorgespielten Masken dürfte Sirks Hinweis zutreffen, dass «*Lured*» eine Weiterführung von «*A Scandal In Paris*» ist. Ich persönlich fand zwar «*A Scandal In Paris*» weitaus origineller, doch dürfte dies auch daran liegen, dass das Thema (harmlos erscheinender Mörder) schon so oft im Kino zu sehen war. «*Lured*» setzt den Schlusspunkt unter Sirks Periode der unabhängigen Produktionen. Nach einem kurzen Deutschlandaufenthalt kehrte Sirk zurück in die USA, wo er längere Zeit eine Farm bewohnte. Hier lernte er das kennen, was die Voraussetzung für sein späteres Werk wurde: «Es war eine genaue Kenntnis dieser kleinstädtischen, amerikanischen Gesellschaft; ein ständiger, intimer Verkehr mit ihren Repräsentanten, ein Vertrautwerden mit ihren Vorurteilen, ihrem Familienleben, ihren Hoffnungen und Nostalgien» (Sirk). Von 1950 an arbeitete Sirk bei der Universal, wo er mit den kleinen amerikanischen Geschichten begann, zu welchen auch «*No Room For the Groom*» und «*All I Desire*» zählen. Bei «*No Room For the Groom*» durfte Sirk – wegen den starken Einschränkungen des Studios – seine kritische Aussage kaum anbringen. («*All I Desire*» – die Aussage tritt hier schon stärker hervor – habe ich leider nicht ganz gesehen).

Ich möchte die letzte Schaffensperiode von Sirk, in der er die innerlich zerfallende amerikanische Gesellschaft zeigt, anhand der drei Filme «*All That Heaven Allows*», «*Written On the Wind*» und «*Imitation Of Life*» aufzeichnen. (Der Film «*Tarnished Angels*» – gleiche Schaffensperiode – konnte in Locarno wegen eines technischen Fehlers nicht gezeigt werden.) Alle drei Filme sind als Melodramen aufgebaut; alle gehen sie sehr nahe an die Schnulze heran, doch glaube ich, dass Sirk damit erreicht hat, was er wollte: dem Zuschauer die Emotionen seiner Personen, ihre Tragik, ihre Verzweiflung und nicht zuletzt auch ihre süssen Hoffnungen klar machen. Sicher

wurde ihm auch bei Universal keine freie Hand geboten, doch hat er in all die ihm aufgezwungenen Gegebenheiten seine feine Kritik, seine persönliche Meinung eingebaut. Sirk hat gesagt, dass ein Film immer für eine bestimmte Zielbevölkerung gemacht werden muss, das heisst, er muss bezüglich Wahl des Darstellungsstils des Anliegens auf diese Zielgruppe ausgerichtet sein. Wenn es nun gelingt, eine breitenwirksame, aber zugleich das Anliegen nicht verwässernde Darstellungsform zu finden, so wird ein erfolgreicher Film resultieren.

Nach dem finanziellen Erfolg von *«Magnificent Obsession»* erhielt Sirk den Auftrag für *«All That Heaven Allows»*, einem ähnlichen Projekt, lediglich mit dem Unterschied, dass beim zweiten Film die Story eher vage ist und so einen grösseren Spielraum für die Regie offenlässt. Gerade das brauchte Sirk, um seine Ziele realisieren zu können. So wurde *«All That Heaven Allows»* stilistisch reichhaltiger und besser integriert. Er macht deutlich, wie stark Sirks Filme eine Synthese von Studioanforderungen und Eigenschöpfung darstellen; so konnte Sirk mit nicht selten eher mittelmässigen Drehbüchern äusserst aussagekräftige Filme entstehen lassen. *«All That Heaven Allows»* handelt von der Liebe zwischen Menschen zweier verschiedener Klassen, zwischen Jane Wyman, der reichen Witwe, und Rock Hudson, dem Gärtner. Mit ihrem Zusammentreffen prallen zwei Welten, zwei Gesellschaftsschichten aufeinander: die unbeschwerte Welt des Gärtners, die Natur, und auf der anderen Seite die verlogene Bürgerklasse von Jane Wyman. Auf den ersten Blick ist dieses Werk wieder eine Schnulze bewährten Musters, ein anpasserischer, süffiger Film. Doch unter der glatten Oberfläche sieht man Sirk, wie er am Lack des Glamours kratzt und wie dieser abblättert: eine in Auflösung begriffene Gesellschaft, keine offene Zersetzung, aber eine unterschwellige, innerliche Zerstörung. Hudson steht mit seinen Bäumen wohl für Amerikas Vergangenheit, mehr noch für dessen ehemaligen Ideale. Es sind



Aus *«Scandal in Paris»*.

unerreichbare Ideale und selbst wenn sie für Jane Wyman kurze Zeit greifbar werden, so stossen ihre Klasse, ihre Familie, ihre besten Freunde sie unweigerlich zurück. Die «neue» Gesellschaft hat sich von den ursprünglichen Idealen entfernt, sie hat sich innerlich verklemmt und hält sich so selber gefangen. Was bleibt, ist Isolation, die zum «Scheitern ohne Sinn und Verstand» führen muss. Nicht zuletzt von den Kindern wird der Weg zwischen Hudson und Wyman verbarrikadiert, einzig möglich bleibt die Sehnsucht. Sirk hat gesagt, dass Kinder nicht als neue Generation angesehen werden dürfen, sondern als Nachahmer der alten, als Aufrechterhalter von falscher Tradition und ihrer Repression. Diese Repression ist gar schon Selbstsucht, nicht böswillige, sondern eine tragische, denn diese Kinder leben in einer Gesellschaft mit falschen Ansprüchen (sie kennen ja nichts anderes); mit Gesetzen, welche nicht für den Menschen da sind, sondern solche, für die der Mensch da sein muss. Sirks Interesse gilt nicht nur kranken, leidenden Menschen, sondern eben auch der kranken Gesellschaft, denn sie ist die Ursache für die Leiden seiner Helden. Zudem, so sagt Sirk, ist das Kranksein jener Zustand, in dem sich der Mensch erst enthüllt und einen Blick unter seine Maske gewährt.

Die verlogene Gesellschaft entlarvt sich vollends an Weihnachten: Die Kinder schenken ihrer Mutter (Jane Wyman) ein Fernsehgerät, das sie früher bereits als Eingeständnis ihrer eigenen Isolation abgelehnt hat. Während die Kamera auf das Glas des Fernsehers zufährt, in welchem sich das Gesicht von Jane Wyman spiegelt, hört man die Stimme des Verkäufers: «Ein Druck auf die Taste und Sie können das Leben mit all seinen Tragödien und Komödien bei sich zu Hause miterleben.» So lässt diese kaputte Gesellschaft Geschenke zur visuellen Unterdrückung werden und das Geistige der Weihnacht wird durch materiellen Glanz ersetzt.

Am Ende des Films steht eine Hoffnung, ein Ausblick auf ein Happy-End: Trotz der für Sirk typischen Ironie des Happy-Ends stellt sich die Frage: Ist Jane Wyman nun glücklich? Hat sie sich wirklich von der falschen Gesellschaft lösen können und hat zu Hudson gefunden? Hinterlässt das schöne Ende doch einen störenden Nachgeschmack. Wird Jane nicht vielmehr zusammen mit Hudson in den Normen der Gesellschaft untergehen? Sirk musste vom Studio aus diese Notausgänge einbauen, und er hat diese aus einem gewissen Protest heraus so konstruiert, dass sein Aufbegehren für die Studioleute nicht zu auffallend war, dass der aufmerksame Zuschauer aber erkennen kann, um was es ihm ging.

Bewegung weg vom Happy-End

«*Written On the Wind*» (1956) hat die gleiche Thematik wie «*All That Heaven Allows*»: Wieder sind es Menschen, die sich durch ihr Festhalten an verlogenen Gesellschaftsnormen selber ins Unglück stossen. Im Vergleich aber ist «*Written On The Wind*» härter ausgefallen. Das Festhalten an der materialistisch geprägten Welt wird hier durch die Allgegenwart der Ölkonzerne – im Bild die Öltürme – dargestellt. Wenn am Ende Dorothy Malone allein im Büro sich an ein Tischmodell eines Bohrturmes klammert – das einzige, was ihr noch geblieben ist – und ihn noch streichelt, so wird Sirks Aussage hier unübersehbar; da nützt auch ein Happy-End nichts mehr: Aus dem Elend der Figuren Hudson, Stack, Wyman und Malone gibt es keinen «Notausgang» mehr.

In diese Bewegung weg vom Happy-End gehört sicher Sirks letzter Film, «*Imitation Of Life*», die Geschichte von zwei Müttern und ihren Töchtern, die eine schwarz, die andere weiss. Sie finden sich zusammen, wohnen zusammen und möchten eigentlich den Rassenunterschied vergessen können. Doch immer wieder taucht die Gesellschaft auf und mahnt sie an ihren Unterschied.

Lora, die ruinierte Schauspielerin, möchte in den Glamour des Erfolgs entfliehen; Annie, die Negerin, träumt von der Harmonie zwischen den Menschen, was es auch kosten mag, und Sarah Jane (die Tochter von Annie) akzeptiert wohl den Rassenunterschied, doch will sie ihre Herkunft (sie hat eine ausnehmend helle Haut) verleug-



Douglas Sirks letzter Film: «Imitation of Life».

nen, um einen Platz an der amerikanischen Sonne erhaschen zu können. Alle Personen tappen wie Blinde aneinander vorbei, ihren Wunschträumen naheilend. «Dieses verzweifelte Freischwimmen im bonbonsüssen Sirup des ‚american way of life‘ ist der verquälte Versuch von Eingeschlossenen.» Die Nachahmung, die Imitation wird zur Existenzgrundlage. Der Eingeschlossene «gerinnt zu Auftritten auf flauschigem Teppich, in modischen Sesseln und vor schimmernden Vitrinen. (Glänzende) Schönheit ersetzt den in Wirklichkeit verpönten Genuss. Das versagte Glück am Dasein flüchtet sich in ein Glück am Schein». (Wolfram Knorr). Der Film endet mit dem pompösen Begräbnis für Annie Johnson. Wenn Mahalia Jackson singt, dass sich die Menschen versöhnen sollen, so wirkt sie wie ein Fremdkörper in dieser kaputten Welt, sie wird zur letzten Verkünderin eines aufrichtigen Glaubens; doch kann auch sie die Welt nicht mehr ändern. Auch wenn sich Lora, Susie und Sarah Jane am Schluss wiederfinden und zu lächeln versuchen, ist dies die letzte der vielen Lügen. Aus diesem Lächeln wird nichts werden. Dies wird klar, wenn in der Schlusszene der Totenwagen vorbeifährt und vom Farbfilm nichts mehr übrig bleibt als ein schwarz-weißes Bild: Weiße Pferde ziehen einen schwarzen Wagen (mit silberweißen Verzierungen). Das Verbindende zwischen schwarz und weiss fehlt: Annie Johnson – sie hat von Einigkeit geträumt – ist tot.

Rainer Werner Fassbinder schrieb: «Und Douglas Sirk hat die zärtlichsten Filme gemacht, die ich kenne, Filme von einem, der die Menschen liebt und sie nicht verachtet wie wir.» Sirk zeigt ein grosses Mitleid mit seinen Figuren, die so nahe an einem riesigen Abgrund stehen. Auf ihre Unfreiheit und ihren Selbstbetrug reagiert er nicht mit Zynismus oder gar Hass, sondern er gibt ihnen immer Zärtlichkeit; er schenkt seinen Verlorenen all seine Liebe. Nach «*Imitation Of Life*» ist Sirk von Amerika weg-

gegangen, vielleicht auch, weil er gesehen hat, wie hoffnungslos seine Liebe für diese Verlorenen war.

Ich fürchte, dass viele den wahren Sirk nie so ganz kennen lernen werden, weil sie den Fehler begehen, seine Werke zu oberflächlich zu betrachten. Nicht im Film als Ganzem, in seiner allgemeinen Erscheinung, steckt der Meister, sondern in den fein ausgearbeiteten Details, in der kleinen Geste, im kleinen Augenzwinkern. Doch diese Seite der Filmkunst erhält heute kaum mehr Anerkennung, und Bernhard Giger hat recht, wenn er sagt: «So beeindruckt ein weisser Hai, der einem Mann das Bein wegreisst, die heutigen Zuschauer viel mehr als das zärtliche Lichtspiel auf dem Wasser, in den Bäumen und auf den Gesichtern der Liebenden in Renoirs 'Une partie de campagne'. Zwischentöne wurden mehr und mehr aus dem Kino verdrängt, sorgfältige Kamera- und Schauspielerführung, die Liebe zu den Figuren, die feinen Spuren der Gefühle auf den Gesichtern der Schauspieler – all das füllt heute keine Kinokassen mehr.» Eine Begegnung mit dem Werk von Douglas Sirk ist eine Begegnung mit dem Kino, «das die Gefühle der Menschen nicht ausbeuten, sondern anregen will.»

Robert Richter

FILMKRITIK

Opening Night (Premiere)

USA 1977. Regie: John Cassavetes (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/256)

Im Mittelpunkt dieses Films steht der Broadway-Star Myrtle Gordon (Gena Rowlands), die während den Proben zu «The Second Woman», dem neuen Theaterstück von Sarah Goode (Joan Blondell), den Boden unter den Füßen zu verlieren beginnt und in eine Identitätskrise stürzt. Im Bühnenstück, das vor der New Yorker Broadway-Premiere in der Kleinstadt New Haven vor Publikum geprobt, getestet und verändert wird, hat sie die Rolle Virginias, einer alternden Frau, zu spielen, die zwischen ihrem ersten und zweiten Mann, zwischen Jugend und Alter steht, deren erotische Attraktion langsam nachlässt und die über diesen Verlust nicht hinwegkommt. Bezeichnenderweise zeigt das erste Bühnenbild eine Art Treppenhaus, einen Ort des Kommens und Gehens, einen Raum des Überganges. An der Wand hängen zwei grosse Bilder alter Frauen. Virginias zweiter Mann Marty, gespielt von Maurice Aarons (John Cassavetes), weist auf eines der Bilder hin und sagt: «Weisst Du, warum ich die Alten mag? Weil sie alles wissen, aber sie zeigen es nicht. Bei dieser alten Dame hier kann ich jede Falte in ihrem Gesicht zählen. Jede Falte erzählt von einem Kummer, von einem Jahr, und jedes Jahr hat seinen Menschen, seinen Tod, seine Geschichte und seine Güte.» Aber für Myrtle-Virginia ist die Reife, Würde, Weisheit und Abgeklärtheit des Alters, ist auch die Selbständigkeit, Unabhängigkeit und heitere Gelassenheit von Brechts «Unwürdiger Greisin» noch weit entfernt.

Nach der Probevorstellung wird Myrtle von Theaterfans bestürmt. Unter ihnen befindet sich die 16jährige Nancy (Laura Johnson), die eine besonders glühende und anhängliche Verehrerin Myrtles zu sein scheint. Vor deren Augen wird das Mädchen kurz darauf im nächtlichen Regen von einem Auto angefahren und stirbt. Myrtle ist von diesem Ereignis völlig verstört, umso mehr, als ihre Begleiter, die Autorin Sarah, der Produzent David Samuels (Paul Stewart), der Regisseur Manny Victor (Ben Gazzara) und ihr Bühnenpartner Maurice unbeeindruckt bleiben und nur daran denken, ihren Hunger zu stillen. Myrtle sieht sich allein gelassen, da Maurice sich weigert, bei ihr zu bleiben. Für ihn ist sie jetzt keine Frau mehr, sondern nur noch Schauspielerin, Profi. Myrtle flüchtet sich ins Rauchen und Trinken.